*Spassa*pensiere

ENSEMBLE

Nelle bocche di gentaglia [1]

FR

Ribebba, arbebo, zanforgna, tintine, crembalum et toutes les autres

L'atmosphère qui a entouré la conception puis la création de cet album était certainement pleine d'exaltation: nous avions l'impression de faire l'histoire, une histoire délibérément revendiquée avec un s minuscule!

La guimbarde, petit instrument à la tradition très ancienne et à la complexité ethnomusicale profonde, a enfin le droit d'être mis en lumière avec un album entièrement dédié au répertoire de l'Italie du Nord (et aussi au-delà, comme nous le verrons).

Cette région a un lien historique et ethnographique fort avec la guimbarde, qui, en raison de la disparition de l'instrument dans l'immédiat après-guerre, a été négligé (mais d'un certain point de vue à juste titre) au profit des présences évidentes encore bien vivantes dans le sud du pays et les îles (Sicile, Campanie et Sardaigne surtout, mais aussi Calabre, Pouilles et Basilicate). Cependant, dans les années 1970, des preuves importantes ont encore été recueillies dans les vallées alpines de la culture occitane dans le Piémont, bien que ces preuves aient été peu connues jusqu'à présent. De nombreuses traces de l'instrument en Italie du Nord sont restées sur le papier: l'utilisation musicale et surtout la production des guimbardes sont mentionnées dans une grande variété de sources tels que des procés, des récits de voyage, des documents statistiques, des documents notariés, des articles de journaux, etc. À cet égard, il convient de noter que les premières attestations écrites de la présence de l'instrument sur le territoire italien à notre connaissance, qui remontent à la seconde moitié du XVe siècle, proviennent toutes deux du Nord et mentionnent la présence de quantités considérables de guimbardes, produites "en série" et distribuées par des détaillants (cinq douzaines dans une boutique milanaise en 1467 ; dix douzaines dans une boutique de Trieste en 1495). Même l'archéologie, malheureusement encore pauvre en données sur les guimbardes en Italie, nous montre la présence dans certaines régions du nord de quelques instruments (trouvés surtout dans des fortifications) qui sont datés du XIVe siècle en avant, mais il faut dire aussi que la quasi-absence de ce type de trouvailles dans l'Italie méridionale et insulaire est plus attribuable à un manque de reconnaissance de l'objet ou à un désintérêt pour les couches médiévales et modernes qu'à une absence réelle.

En ce qui concerne la fabrication de l'instrument, l'Italie du Nord a toujours été particulièrement privilégiée, car elle était favorisée par la présence de centres de fabrication: active entre le XVe et la fin du XIXe siècle, la manufacture située en Valsesia, dans l'est du Piémont, écoulait son important volume de production par des routes commerciales déjà mondialisés utilisant des villes telles que Milan et Gênes ou les cols alpins de la vallée d'Aoste et de la Suisse; des traces de fabrication de guimbardes en Valsassina, en Lombardie, au XIXe siècle, restent à étudier, ce qui pourrait être une influence de la production de Valsesia; plus à l'est et au-delà de la frontière, se trouve le centre de production de guimbardes le plus important et le plus ancien, attesté depuis le XVIIe siècle et toujours actif, à Molln en Haute-Autriche, dont les produits, au fil des siècles, ont certainement traversé l'Italie en même temps que ceux de la Valsesia.

En parallèle avec ce contexte de production quasiment industrielle d'instruments bon marché, il pouvait aussi y avoir l'activité de forgerons et d'artisans individuels qui fournissaient une clientèle plus occasionnelle et sélectionnée: une situation qui n'a pas laissé de traces en Italie du Nord, alors qu'elle a survécu jusqu'à aujourd'hui en Italie du Sud et dans les îles, où en effet la morphologie des guimbardes peut souvent être très différente selon la zone et le forgeron qui en fabrique, bien qu'ils partagent certaines caractéristiques de base.

[1] Cette expression du XVIIe siècle de Vincenzo Giustiniani (Discorso sopra la musica de' suoi tempi, 1628) faisant référence à la guimbarde, se traduit par "Dans la bouche de la populace".

Revivre le son

L'objectif principal de l'enquête scientifique était de rassembler tout ce matériel historique et ethnographique pour essayer d'en dresser un tableau d'ensemble, mais aussi la pratique musicale a également joué un rôle important. D'une part, il y avait les (rares) morceaux dont on sait qui ont été traditionnellement joués sur la guimbarde, et d'autre part, on a tenté de formuler un répertoire hypothétique en essayant de "guimbardiser" des chants et des danses à partir des enregistrements faits sur le terrain et des collectages écrits de musique traditionnelle. Ces hypothèses n'ont pas été formulées de manière totalement arbitraire, mais sont le résultat d'expériences visant à vérifier la compatibilité des airs en question avec la gamme harmonique de la guimbarde. Un processus qui a également été corroboré par des comparaisons avec les enregistrements de guimbarde en Europe (Suisse, Autriche, Corse, Galice/Asturie, Écosse, Irlande, Angleterre, Norvège, Suède, Estonie, Lituanie, Hongrie, Slovaquie, Roumanie, Croatie, Ukraine). Cette comparaison, ainsi que l'analyse des contextes et des répertoires de ces joueurs européens, a été essentielle pour développer une manière cohérente d'interpréter les morceaux.

Il n'a pas été possible (pour l'instant...) de reproduire en cette occasion certaines manières particulièrement virtuoses ou particulières de jouer de la guimbarde, attestées en Italie du Nord par des sources écrites et iconographiques, comme l'utilisation de deux instruments en même temps (pratique très rare aujourd'hui et autrefois courante dans d'autres régions d'Europe) ou l'utilisation d'un instrument d'une seule main ou encore l'utilisation d'un grand récipient creux pour amplifier le son. Nous avons estimé qu'une interprétation en studio ne les mettrait pas suffisamment en valeur, alors qu'une interprétation en concert mettrait en évidence leur aspect visuel et sonore.

Pour ce travail, nous avons également décidé d'étendre notre regard au-delà de la zone piémontaise soit géographiquement, en incluant la Lombardie, qui contient un grand patrimoine de musique traditionnelle encore peu connu aujourd'hui, ainsi que la Suisse et la France, deux régions voisines qui, pendant des siècles, ont été très importantes pour l'Italie du Nord grâce à des échanges et à des influences culturelles réciproques continues. Il a ensuite fallu procéder de la même manière sur le plan chronologique, en apportant un témoignage tout aussi expérimental de la contribution de la guimbarde à la pratique musicale ancienne, dans notre cas celle de la Renaissance: la guimbarde, que l'archéologie et l'iconographie montrent en circulation dans une grande partie de l'Europe dès le début du XIIIe siècle, a certainement joué un rôle non négligeable dans la musique d'une époque où la frontière entre musique (et culture) cultivée et populaire était très souvent floue, voire inexistante.

Pour conclure, l'investissement réalisé à cette occasion est avant tout tourné vers l'avenir: nous voulons laisser aux futurs amateurs et joueurs la preuve de ce que la guimbarde est capable de faire, quel type de répertoire peut être intégré et de quelle manière.

Un petit avertissement

Nous avons voulu enrichir notre démarche avec des arrangements minimaux et la présence d'un accompagnement rythmique et de guimbardes basses. En ce qui concerne l'accompagnement en particulier, nous avons été ravis d'inclure dans notre ensemble d'autres instruments injustement définis comme « mineurs » (les cuillères et les "gnacchere"), qui, comme les guimbardes, ont une histoire et une complexité insoupçonnées. Il en va évidemment de même pour les tambourins, qui, dans le nord de l'Italie, ont une histoire négligée mais importante (encore utilisés à Cogne, dans la vallée d'Aoste, et dans certaines parties de l'Istrie, aujourd'hui sur le territoire croate).

La présence de guimbardes et de percussions au même temps a entraîné, lors de la prise de son et du mixage, une augmentation importante du volume de la mélodie produite par les guimbardes: si l'on analyse la documentation historique et ethnographique, il est difficile de trouver un tel mélange entre ces instruments. Dans l'usage traditionnel européen, la guimbarde est en fait presque toujours jouée seule et de préférence à l'intérieur (une exception notable semble être en Campanie l'inclusion de la "tromma degli zingari" dans l'ensemble accompagnant les "tammurriate").

Si, en général, les solutions susmentionnées ne sont peut-être pas philologiques au sens strict, elles font partie de notre manière personnelle et moderne d'interpréter, qu'il serait impossible, mais aussi inutile et nuisible, de dissimuler, mais qui reste en même temps respectueuse et consciente des témoignages traditionnels du passé.

Il ne nous reste plus qu'à vous souhaiter une bonne écoute!

Suite della Val Varaita: Lou Calissoun di Pontechianale, Lou Caleisoun di Bellino, Lou Rigoudin di Juzep da' Rous, Lou Rigoudin di Miquellou

LUCA BOGGIO, LORENZO D'ERASMO, FEDERICO ROSSIGNOLI, ALESSANDRO ZOLT: GUIMBARDES

Le *Calissoun/Caleisoun* est une danse répandue dans toute la vallée de Varaita, dont le nom fait probablement référence au *colascione*, un ancien instrument à cordes (on trouve également des danses portant ce nom ailleurs, par exemple une source écrite des années 1930 fait état d'un "*Calisun* ballo antico" faisant partie du répertoire du carnaval de Rocca Grimalda). Nous donnons ici deux exemples de la haute vallée, le premier du hameau de Castello di Pontechianale, le second du hameau de Celle di Bellino. Le *Rigoudin* (peut-être une déformation de *Perigordino* ou *Rigaudon*) est une autre des nombreuses danses répandues dans la vallée: la première provient du répertoire du célèbre violoniste *Juzep da' Rous* (Giuseppe Galliano, 1888 - 1980) du hameau de Palazzo di Sampeyre, la seconde d'un accordéoniste de Frassino.

La Val Varaita, parmi les vallées occitanes d'Italie, est celle où l'on a recueilli le plus grand nombre de témoignages de joueurs de guimbarde, dont beaucoup jouaient probablement de manière occasionnelle mais étaient néanmoins capables de reproduire des mélodies reconnues par la communauté. C'est pourquoi nous avons sélectionné ces quatre airs de danse simples. Particulièrment intéressant le souvenir d'une joueuse, dont le nom est malheureusement resté inconnu, par le violoniste *Juzep da' Rous*: sa femme et lui se souvenaient d'une fille du même hameau qui pouvait jouer son répertoire avec Juzep. *Le Rigoudin* que nous avons joué, avec sa mélodie simple et vivace, faisait certainement partie de cet échange entre musiciens. De Gilba, une vallée latérale du Val Varaita, venait Costanzo Lantermino surnommé *Couston 'd Mè 'd Ton* (1894 - 1982), le seul joueur traditionnel de guimbarde à avoir été enregistré dans le nord de l'Italie. Lantermino jouait à la fois de la guimbarde (ou *arbebo* dans le dialecte occitan local) et de l'harmonica, instruments sur lesquels il jouait des airs de danse dont il pouvait également chanter les paroles. Nous n'avons pas interprété dans ce disque sa *Courenta* et son *Balet* car ils sont désormais très connus dans le milieu Folk, avec de nombreuses versions déjà enregistrées par divers groupes, à commencer par la version plus philologique interprétée par Daniel Craighead et Renato Galletto sur l'album *Muzique Ousitane 2* (1989).

Bibliographie:

Boschero, G., Padovan, *M., Juzep da' Rous, violinista della Val Varaita. Vita e repertorio*. Sampeyre, Lou Soulestrelh, 1988.
Zolt, A., *Arbebo, chiribebo, champornho... La presenza dello scacciapensieri nelle Valli Occitane d'Italia*, in "Lou Temp Nouvel", n. 69, 2020.

Discographie:

AA.VV., *Muzique Ousitane*, Lou Soulestrelh, 1985.
AA.VV., *Muzique Ousitane 2*, Lou Soulestrelh, 1989.
AA.VV., *Muzique Ousitane 3*, Lou Soulestrelh, 1991.
Peron, S., Ferrero, G., *Ballo delle Valli Occitane d'Italia*, Lou Soulestrelh, 1998.

Countrodanso di Juspin Sezet e Balet di Giouann Bernardi

ALESSANDRO ZOLT: GUIMBARDE
LUCA BOGGIO: GUIMBARDE BASSE (DANS LE BALET)

Après les mélodies les plus simples, nous démontrons une mélodie (et une danse) beaucoup plus complexe, le *Countrodanso* (dont le nom fait référence à la contredanse, de l'anglais *country-dance*, une danse très en vogue au XVIIIe siècle), une danse répandue surtout dans la moyenne et basse Val Varaita. Cette mélodie provient du répertoire de *Juspin Sezet*, joueur historique d'accordéon de Sampeyre. Si la mélodie nous est parvenue, c'est grâce à un autre accordéoniste de Sampeyre, Giovanni (ou *Jouan*) Bernardi (1904-1979), qui l'a littéralement volée à *Juspin* pour l'apprendre, comme c'est souvent le cas dans ces contextes, en l'écoutant jouer. Pour terminer, comme il est de tradition dans la zone, une autre danse, le *Balet*, est exécutée, cette fois-ci à partir du répertoire de *Jouan* Bernardi, qui, entre autres choses, se souvenait vaguement d'un homme capable de jouer la guimbarde près de chez lui. On se plaît donc à imaginer que *Jouan* n'a pas été le seul à voler la mélodie à *Juspin*...

Bibliographie:
Zolt, A., *Ancora sull'arbebo nelle Valli Occitane d'Italia*, in "Lou Temp Nouvel", n. 71, 2022.
Boschero, G., Clerc, R., Fiabane, C., *Jouan Bernardi, fisarmonicista della Val Varaita*, Saluzzo, Fusta, 2024.

Discographie:
Bernardi, G., *Noste Danse*, Ousitanio Vivo, 1987.
Peron, S., Ferrero, G., *Ballo delle Valli Occitane d'Italia*, Lou Soulestrelh, 1998.

La Monferrina

LORENZO D'ERASMO: GUIMBARDE
FEDERICO ROSSIGNOLI: GUIMBARDE BASSE
LIONELLO MORANDI: BĘBENEK

La monferrina est un type de danse apparu au début du XIXe siècle et qui est rapidement devenu la danse la plus à la mode dans les salons bourgeois de toute l'Europe, avant de pénétrer, à partir du milieu du siècle, dans la musique populaire où elle est répandue encore aujourd'hui, avec des chorégraphies souvent très différentes, dans de nombreuses régions (Quattro Province, Val Caffaro, Istrie, Val d'Aoste, Savoie, etc.) Bien que son nom fasse référence au Montferrat, son origine est encore incertaine.

Cette mélodie en particulier a longtemps été la monferrina par excellence, attestée dans les sources écrites depuis le tout début du XIXe siècle (elle apparaît déjà dans un manuscrit de 1802 avec le titre *Alessandrina*). Elle revient tout au long du siècle (et même au-delà) dans de nombreux recueils de danses manuscrits ou imprimés et est également connue dans la musique traditionnelle, souvent liée à des comptines: par exemple, elle est encore connue en France sous le nom de "*Trempe ton pain, Marie*", tandis qu'à la fin du XIXe siècle, elle a été publiée au Piémont sous le nom de "*Monferina detta di Checco delle Langhe*" dans le recueil *Ricordi del Piemonte - Antiche Danze dal Sec. XVII al XVIII* (Turin, c. 1884). La version que nous jouons se réfère à celle publiée par le guitariste et compositeur Mauro Giuliani avec le n° 11 dans *XIV balli nazionali per chitarra op. 24* (Vienne, vers 1810).
Une petite curiosité en dehors de la sphère des guimbardes: cet air faisait partie de ceux joués par Giuseppe Antonio Palemone (Rittana 1835 - Nantes 1908), un joueur de vielle à roue itinérant dans les rues de Nantes, où il était connu sous le nom de "Père Zim-Zim". L'un des derniers joueurs de cet instrument provenant du Nord de l'Italie documentés, il est l'héritier des "petits savoyards" (nom générique donné aux jeunes garçons et filles originaires de toutes les Alpes occidentales ou même d'autres régions d'Italie du Nord) qui parcouraient les rues et les places d'Europe en jouant pour mendier entre le 17e et le 20e siècle [d'après les recherches de Rinaldo Doro].

Bibliographie:
Torta, D., *Ij Brando. Musica - Musiche - Musicant*, Riva Presso Chieri, Edito, 2020.
Grasso, G., *La Monferrina. Storia del ballo che conquistò l'Europa*, Gaggiano, Baraban, 2022.

Monferrina piemontese “O Bundì”

ALESSANDRO ZOLT, LUCA BOGGIO: VOIX ET GUIMBARDE
VALERIO PAPA: CUILLÈRES EN MÉTAL
LIONELLO MORANDI: CLAQUETTES EN BOIS

Cet air a récemment succédé au précédent comme *la Monferrina* par excellence et est devenu un symbole de la musique folklorique piémontaise. Le texte que nous chantons et sa mélodie ont été recueillis dans la première décennie du XXe siècle dans les collines près de Turin (Cavoretto et ses environs) par le compositeur Leone Sinigaglia (Turin, 1868 - 1944) au cours de ses recherches sur les chansons populaires, mais il existe des variantes précédemment attestées dans les vallées de Pinerolo (Filippo Seves, *Ninna-nanne filastrocche e sorteggi. Raccolti nella valle di Pinerolo*, Pinerolo, 1890) et dans le Monferrato (Giuseppe Ferraro, *L'altalena sarda ed il ballo: la Monferrina*, in “Archivio per lo studio delle tradizioni popolari”, 1893). Cette mélodie très simple, avec quelques variations mineures, est connue dans tout le Piémont, associée à une grande variété de vers et de comptines, et peut encore être entendue aujourd'hui comme une chanson pour enfants. Une variante de cette mélodie, accompagnée d'un texte qui commence par *Oh Gigin Gigin bel bel*, a également été chantée et interprétée sur la guimbarde par Costanzo Lantermino de Gilba, que nous avons mentionné dans le morceau n° 1.

Normalement, on entend cette pièce interprétée en même temps avec une danse en 2/4 dont l'incipit est “*O ciao ciao Maria Catlina*” (mais même dans ce cas, il existe de nombreux textes adaptés à la même mélodie), mais il s'agirait à l'origine de deux danses distinctes qui n'ont été réunies que récemment pour une interprétation plus orchestrale et flamboyante (peut-être par Leone Sinigaglia).

Bibliographie:
Leydi, R., *Canzoni popolari del Piemonte: la raccolta inedita di Leone Sinigaglia*, Vigevano, Diakronia, 1998.
Sinigaglia, L. (revisione A. Lanza), *La raccolta inedita di 104 canzoni popolari piemontesi*, Torino, Giancarlo Zedde, 2003.
Grasso, G., *La Monferrina. Storia del ballo che conquistò l'Europa*, Gaggiano, Baraban, 202**2.**

Discographie:
AA.VV., *Italian Treasury – Piemonte and Valle d'Aosta. The Alan Lomax Collection*, Rounder Select, 2004.

TEXTE

O bundì, bundì, bundì,
‘ncura na volta, ‘ncura na volta.
O bundì, bundì, bundì,
‘ncura na volta e peuj pa pì.
‘ncura na volta sota la porta,
‘ncura na vira sota la riva.
O bundì, bundì, bundì,
‘ncura la volta e peuj pa pì

Monferrina di Cogne “Salla di tre coup”

ALESSANDRO ZOLT, LUCA BOGGIO: GUIMBARDES
LORENZO D’ERASMO: GUIMBARDE ET BĘBENEK JOUÉ AVEC LA TECHNIQUE DE COGNE
VALERIO PAPA: CUILLÈRES EN BOIS

Dans le village de Cogne, dans le Val d’Aoste, un répertoire intéressant et archaïque de *monferrine* (ce nom semble toutefois avoir été attribué récemment à la danse, qui s’appelait autrefois simplement *cognense* ou *tambourada*) est encore joué et dansé pendant le carnaval par les jeunes conscrits du village, bien qu’il semble que les occasions de danser aient été plus nombreuses dans les temps anciens. Cette danse, aujourd’hui jouée par les accordéons, est accompagnée par le typique tambour de Cogne, rare exemple de tambour sur cadre traditionnel du nord de l’Italie, qui alterne entre la percussion de la peau, l’agitation des sonnailles et enfin le frottement de la peau avec un doigt humidifié. Nous avons choisi un air que nous avons trouvé particulièrement compatible avec les guimbardes: *Salla di tre coup* (littéralement celle des trois coups), appelé ainsi en raison de l’incipit rythmique exécuté par la percussion.

Bibliographie:
Balma, M., Vassoney, G. (a cura di), *Musiche tradizionali della Val di Cogne*, Roma, Squilibri, 2009.
Doro, R., *Le Monferrine di Cogne. Antiche danze ai piedi del Gran Paradiso*, San Giorgio Canavese, Atene del Canavese, 2016.
Grasso, G., *La Monferrina. Storia del ballo che conquistò l’Europa*, Gaggiano, Baraban, 2022.

Discographie:
AA.VV., *Italian Treasury – Piemonte and Valle d’Aosta. The Alan Lomax Collection*, Rounder Select, 2004.

Danse Valdôtaine “Dansa pà dessu lo fen”

ALESSANDRO ZOLT, LUCA BOGGIO: VOIX ET GUIMBARDE
VALERIO PAPA: CUILLÈRES EN MÉTAL
LORENZO D’ERASMO: TAMBOUR SUR CADRE SANS CYMBALES

L’air que nous interprétons est connue dans une très large zone sous différents noms ou liée à différents types de danse. Ici, nous jouons (et chantons) la version valdôtaine, mais sa diffusion s’étend à tout le sud et le sud-ouest de la France (où elle est souvent dansée comme Farandole), à l’Espagne près des Pyrénées (à Pampelune, c’est l’hymne officiel de la célèbre fête de San Firmin), à la Savoie, à la Suisse romande, aux vallées occitanes italiennes (où presque tout le monde la connaît en raison des contacts culturels avec la Provence voisine), aux vallées de Lanzo et à d’autres régions encore; même dans le répertoire de violons du carnaval du Val Caffaro en Lombardie, on trouve une variante de cette mélodie (appelée Bas de Tach). En ce qui concerne les vallées occitanes, cet air, adapté en courento, a également été interprété par le violoniste Juzep da Rous (qui sait s’il s’agissait encore d’une des danses exécutées avec le joueuse anonyme de guimbarde).

En général, les guimbardes ont toujours été présentes dans le Val d’Aoste en raison de la proximité de la production de la Valsesia et du fait que l’une de ses routes commerciales passait directement par les cols du Val d’Aoste. D’ailleurs, certains récits de voyage (voir les deux premiers titres de la bibliographie) mentionnent qu’à la fin du XIXe siècle, des membres (Ange et Antoine) de la célèbre famille de guides alpines Maquignaz de Valtournenche jouaient parfaitement de l’instrument, faisant danser les montagnards rencontrés sur la route et attirant l’attention des alpinistes bourgeois qu’ils accompagnaient.

Bibliographie:
Saragat, G., Rey, G., *Alpinismo a quattro mani*, Torino, Roux Frassati & C., 1898.
Saragat, G., Rey, G., *Famiglia alpinistica. Tipi e paesaggi*, Torino, S. Lattes & C., 1904.
Pignet, A., Vuillermoz, L., Willien, R., *Valdoten, tzanten!*, Torino, Stamperia Musicale Fratelli Amprimo, 1957.

Discographie:
AA.VV., *Italian Treasury – Piemonte and Valle d'Aosta. The Alan Lomax Collection*, Rounder Select, 2004.
AA.VV., *Valle d'Aosta. Gimillan di Cogne. Canti, suoni e filastrocche*, Nota, 2007.

TEXTE

Dansa pà dessu lo fen,
Papa rogne, papa rogne,
Dansa pà dessu lo fen,
papa rogne, mama dit ren

Mazurka di Martinengo

LUCA BOGGIO: GUIMBARDE
LORENZO D'ERASMO: CAMPANINE EN VERRE

Dans la région de Bergame et de Brescia, nous avons sélectionné quelques-unes des danses les plus récentes du disque, qui se réfèrent au "liscio" (comme on l'appelle en Italie) qui s'est imposé en Europe depuis le XIXe siècle, avec des chorégraphies plus modernes et également plus appréciées pour être des danses où les couples sont physiquement en contact (polka, mazurka, scottish, valse). Il n'existe pas d'informations précises sur la présence de joueurs de guimbarde dans cette région de la Lombardie (à l'exception d'une mention malheureusement peu détaillée d'un joueur mendiant aveugle à Brescia, tirée de l'article *Ciechi meccanici e suonatori* paru en 1857 dans la "Gazzetta Musicale di Milano"), mais l'instrument était certainement très répandu et populaire, à en juger par la documentation commerciale de la production de guimbardes de la Valsesia: dans la correspondance des fabricants et des marchands entre XVIIIe et XIXe siècles, on observe des expéditions régulières de grandes quantités d'instruments vers Bergame, Brescia, Salò et d'autres localités encore. Un autre indice non négligeable est la présence du nom dialectal de la guimbarde dans presque tous les dictionnaires consacrés aux dialectes lombards publiés tout au long du XIXe siècle.

Une grande partie du répertoire populaire de la région de Bergame a été transmise et sauvegardée par les sonneurs des cloches des églises, qui notaient souvent dans des livrets les mélodies à jouer pour les fêtes, dont beaucoup étaient des danses. Cette Mazurka pour cinq cloches a été jouée par le sonneur Giampietro Migliorini de Bergame, qui l'avait apprise du vieux Agostino Casari (1901 - 1979) de Martinengo.

Bibliographie:
Biella, V. (a cura di), *Bandalpina. Musiche tradizionali delle Prealpi*, Bergamo, Meridiana, 2007.
Biella, V., *Manuale sull'uso delle "campanine" con un repertorio tratto da musiche tradizionali per campane*, Bergamo, autoproduzione, 2013.

Discographie:
Bandalpina, *Sta'n banda*, Meridiana, 1994.

Valzer del Dias

LORENZO D'ERASMO, FEDERICO ROSSIGNOLI: GUIMBARDES
LUCA BOGGIO: GUIMBARDE BASSE
VALERIO PAPA: CUILLÈRES EN MÉTAL
LIONELLO MORANDI: CLAQUETTES EN BOIS
ALESSANDRO ZOLT: LOW WHISTLE

Cette valse, que nous avons trouvée particulièrement adaptée à la guimbarde, provient du répertoire de Giovanni "Dias" Zani (1911 - 1999), un accordéoniste de Dossena, dans les montagnes au-dessus de Bergame, dans la vallée de Brembana.

Bibliographie:
Biella, V. (a cura di), *Bandalpina. Musiche tradizionali delle Prealpi*, Bergamo, Meridiana, 2007.

Scottisc di Cevo

LORENZO D'ERASMO: GUIMBARDE
ALESSANDRO ZOLT: GUIMBARDE BASSE
LUCA BOGGIO: MANDOLINE
LIONELLO MORANDI: BĘBENEK
VALERIO PAPA: TAMBURELLO DEI POVERI

Cette Scottish a été recueillie à Cevo, dans les montagnes au-dessus de Brescia, dans la Valcamonica, interprétée par un petit orchestre, la "Squadra dell'Arsura" (avec accordéon, guitare, banjolin et clarinette) [d'après recherches de Giuliano Grasso et d'Aurelio Citelli].

Bibliographie:
Biella, V. (a cura di), *Bandalpina. Musiche tradizionali delle Prealpi*, Bergamo, Meridiana, 2007.

Discographie:
Bandalpina, *Sta'n banda*, Meridiana, 1994.

Suite della Svizzera: Ordonnanzmarsch, La Rousse

LORENZO D'ERASMO: CLAQUETTES EN BOIS (ORDONNANZMARSCH), TAMBOUR SUR CADRE SANS CYMBALES, GUIMBARDE (LA ROUSSE)
LIONELLO MORANDI: CLAQUETTES EN BOIS (ORDONNANZMARSCH), CLAQUETTES EN OS (LA ROUSSE)
FEDERICO ROSSIGNOLI: HARMONICA (LA ROUSSE)
ALESSANDRO ZOLT: GUIMBARDE BASSE (LA ROUSSE)

La *Ordonnanzmarsch* est un rythme de marche exécuté lors de cérémonies et de défilés dans la tradition de la musique civique de la Confédération Suisse. Elle est une des rares morceaux qui sont traditionnellement joués complètement avec le *chlefele*, un instrument composé de deux plaques de bois, courant dans le canton de Schwyz et similaire à les gnacchere de Toscane, aux *terlèch* bergamasque, aux *tachenettes* valdôtaines et aux *bones* irlandais. Ils sont traditionnellement joués par les enfants et les jeunes du bassin de Schwyz pendant les jours de carême, du mercredi des cendres au samedi saint.

La mélodie suivante provient du répertoire des fifres et tambours du Val d'Anniviers, dans le canton du Valais. Ces marches sont exécutées dans le cadre du rituel civique du Vignolage, au cours duquel les villageois travaillent en commun les vignes au son des fifres et des tambours. Ces mélodies étaient cependant connues et jouées aussi sur d'autres instruments, comme en témoigne l'enregistrement qui nous a inspirés (réalisé à Vissoie à la fin des années 1970), dans lequel une harmonica joue l'air "La Rousse" accompagnée du *chlefele*.

Bibliographie:
Schmid, A., *Chlefeli. Instrumente zur Fastenzeit*, Schwyz, Kulturkommission des Kantons Schwyz, 1973.
Bachmann-Geiser, B., Die Volksmusikinstrumente der Schweiz, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1981.

Discographie:
Tritonus, *Alte Volksmusik in der Schweiz*, Zytglogge, 1991.
AA.VV., *Les instruments de musique traditionnels suisses*, Claves Records, 1996.

Suite del Delfinato: Rigodon n. XX, Rigodon de Saint Bonnet, Ta maïre a fait un bandit

ALESSANDRO ZOLT: GUIMBARDE ET VOIX
LORENZO D'ERASMO: GUIMBARDE
LUCA BOGGIO: LOUCHE ET VOIX

Dans les montagnes de l'ancienne région française du Dauphiné, on pratique un répertoire archaïque de danses appelées rigodons (un terme qui fait référence au Rigaudon, une danse également pratiquée dans les ballets cultivés entre les XVIIe et XVIIIe siècles), traditionnellement interprétées sur le violon. La frontière entre les vallées piémontaises et françaises étant très floue, notamment en raison du partage de la langue occitane, il n'est pas surprenant que certaines mélodies de rigodon ou certains textes utilisés pour mémoriser la mélodie aient également été retrouvés (liés à d'autres danses locales) dans le Val Varaita, qui a toujours été en contact avec le Queyras. Il y a malheureusement peu de traces récentes de la présence de la guimbarde dans la région des Alpes françaises et de la Provence, mais nous avons néanmoins voulu adapter certaines de ces mélodies à l'instrument, car leur allure rythmique et leur *groove* nous semblaient particulièrement compatibles.

La première, interprétée en solo, provient d'une source écrite: elle a été recueillie dans le village de Mens et constitue la mélodie numéro 20 du chapitre consacré au Rigodon dans le deuxième volume des *Chants et chansons populaires du Languedoc* (mais qui contient des chants et des danses d'une région beaucoup plus vaste que le Languedoc actuel) par Louis Lambert publié en 1906. Le second provient d'un enregistrement réalisé en 1939 dans la ville de Gap, et était interprété sur deux violons par deux violoneux locaux (Daniel Jeanselme et Marin Vallet). Le troisième, dont nous chantons également le texte en patois utilisé pour en mémoriser la mélodie, provient du répertoire du violoniste Augustin Istier de St-Laurent-en-Beaumont, enregistré en 1977. Ce texte avait déjà été retrouvé à Mens avec une mélodie légèrement différente par Julien Tiersot, précurseur de l'ethnomusicologie française, et publié dans son important recueil *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises* (Grenoble, 1903).

Bibliographie:
Tiersot, J. *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises*, Grenoble, Falque et Perrin, 1903.
Lambert, L., *Chants et chansons populaires du Languedoc*, 2 voll., Paris - Leipzig, H. Welter, 1906.
Guilcher, J.-M., *Le domaine du Rigodon. une province originale de la danse*, in "Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie", n. 1-2, 1984.

Discographie:
Rigodon Sauvage, France: *Alpes du Sud-Dauphiné*, Ocora, 1995.
AA.VV., *Le violon traditionnel en France (Enregistrements Historiques 1939-1977* , Silex, 1996.

TEXTE

Ta maïre a fa un bandit, moun ami
Ta maïre a fa un bandit
Ne faré ben d'aoutre
Perché t'a fa ti, moun ami
Ne faré ben d'aoutre
Perché t'a fa ti

Branle II di Giovanni Antonio Terzi

LORENZO D'ERASMO: GUIMBARDE ET TAMBOUR SUR CADRE SANS CYMBALES
FEDERICO ROSSIGNOLI: GUIMBARDE

Giovanni Antonio Terzi (fl. 1580 - 1600), originaire de Bergame, est le dernier des grands luthistes de la Renaissance. Sa musique, rassemblée dans deux livres de tablatures (1593 et 1599), compte parmi les exemples les plus élevés, les plus riches et les plus complexes de l'art du luth, et représente un véritable condensé du paysage musical de l'époque. Ce panorama comprenait, bien sûr, différents types de danses comme les *gagliarde*, les *balli alemanni*, les p*ass'e mezzi*, les *pavane*, les *volte* et *correnti francesi* (dont nous trouvons les premiers exemples en Italie dans le deuxième livre de Terzi) et les branles, tous ornés et diminués. Nous avons choisi le *Branle II* comme digne représentant du goût populaire qui, à cette époque, affectait les compositeurs cultivés de toute l'Europe.

Bibliographie:
Terzi, G.A., *Il secondo libro de intavolatura di liuto*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1599.
Nutter, D., T*erzi, Giovanni Antonio*, in Sadie, S., Tyrrell, J. (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

Pastorella di Moritz von Hessen-Kassel

LUCA BOGGIO: GUIMBARDE
FEDERICO ROSSIGNOLI: GUIMBARDE
LORENZO D'ERASMO: TAMBURELLO

Moritz von Hessen-Kassel (1572 - 1632) était un landgrave du comté allemand de Hessen-Kassel. Il a donné un élan exceptionnel à la musique, en agissant comme mécène auprès de grands musiciens de l'époque, tels que Schütz, Hassler, Dowland et Clock. Il était un mécène non seulement de la musique, mais aussi de diverses branches de l'art et du savoir, à tel point qu'il a été surnommé Moritz l'érudit. Il était lui-même compositeur et musicien de musique sacrée et profane, vocale et instrumentale. Sa musique suit le goût et le style de l'époque, sans innovation particulière, et embrasse différents genres, tels que les madrigali, les *mottetti*, les *villanelle* et les danses, ces dernières étant écrites sans indication d'instrumentation et influencées d'une certaine manière par le style des *consorts* anglais. Un exemple de ces pièces instrumentales est notre Pastorella, qui, dès son nom, peut être attribuée au même tempérament artistique intéressé par le monde populaire que les Branle di Terzi décrits ci-dessus.

Bibliographie:
Fishback, H., Linfield, E., M*oritz, Landgrave of Hesse*, in Sadie, S., Tyrrell, J. (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

Discographie:
La Pifarescha, *Di guerra e di pace. Renaissance Music for Winds and Percussion*, Glossa, 2016.

Girometta ("Sentirete una canzonetta" di Tarquinio Merula)

ALESSANDRO ZOLT: GUIMBARDE
LUCA BOGGIO: GUIMBARDE BASSE
FEDERICO ROSSIGNOLI: BAGLAMÀS
LIONELLO MORANDI: CLAQUETTES EN BOIS
LORENZO D'ERASMO: TAMBOUR SUR CADRE SANS CYMBALES

Tarquinio Merula (1594 - 1665), originaire de Crémone, est l'un des compositeurs les plus innovateurs de son époque, tant dans le domaine de la musique instrumentale que vocale. Organiste et maître de chapelle, il a exercé ces fonctions dans différents endroits, notamment à Crémone, à Bergame et dans le royaume de Pologne.

Représentant de la révolution monodique du XVIIe siècle, Merula a cultivé le style *alla veneziana* de compositeurs tels que Berti et Grandi, perpétuant leur tradition tout en l'innovant. À partir de 1630 environ, il écrit de nombreuses chansons sur *basso ostinato*, des danses, des variations sur des thèmes populaires et des sonates de chambre; c'est à cette époque que naissent des œuvres comme *Curtio precipitato et altri capricii, libro secondo* (Venise, 1638), d'où est tiré l'air Sentirete una canzonetta, un arrangement de la célèbre chanson populaire *La Girometta*.

Parler de la *Girometta*, de ses origines populaires et de sa connexion continue avec la musique cultivée nécessiterait peut-être une monographie entière. Pour l'instant, nous nous contenterons de nous référer à l'essai daté mais complet de Balilla Pratella (dans la bibliographie) et de rapporter quelques données générales: elle a été signalée par plusieurs auteurs depuis le milieu du XVIe siècle comme une chanson (et une mélodie) très populaire, au point d'être entendue dans tous les villages, toutes les rues, toutes les places. Plusieurs auteurs ont transcrit sa mélodie, mais surtout, sur la vague de son succès, ils en ont fait des variations et des fantaisies. Après de nombreuses attestations jusqu'à la fin du XVIIe siècle, la *Girometta* est revenue sur le devant de la scène au XIXe siècle, lorsque les folkloristes ont effectué les premières recherches sur les chants populaires en Europe; On a alors découvert qu'elle avait survécu à la fois comme chanson populaire (Costantino Nigra l'a recueillie dans la région du Canavese et l'a rapportée dans le n° 106 de son célèbre ouvrage *Canti popolari del Piemonte*, 1888) et comme danse (Giuseppe Ungarelli l'a trouvée dans le répertoire des violoneux de la campagne bolonaise et l'a décrite et notée dans L*e vecchie danze italiane ancora in uso nella provincia bolognese*, 1894). Plus récemment encore, la *Girometta* a été retrouvée dans les campagnes d'enregistrement ethnomusicologique menées dans toute l'Italie à partir des années 1950: pour ne citer que deux exemples piémontais, la chanson a été enregistrée en 1958 à Ceresito Donato, entre les zones du Biellese et de l'Eporediese, et en 1961 à Talosio Ribordone, dans la haute vallée de l'Orco. Enfin, cette mélodie est encore utilisée aujourd'hui sur les cloches de nombreuses églises de campagne ou de montagne entre le Piémont et la Lombardie.

Bibliographie:
Merula, T., *Curtio precipitato et altri capricii. Libro secondo*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1638.
Pratella, F. B., *La Girometta*, in "Lares", Vol. 9, n. 1, 1938.
Pratella, F. B., *La Girometta (continuaz. e fine)*, Vol. 9, n. 2, 1938.
Bonta, S., *Merula, Tarquinio*, in Sadie, S., Tyrrell, J. (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

Discographie:
Ensemble "L'Aura Soave", *Curtio precipitato*, Tactus, 1999.

Brève explication des instruments présents sur ce disque

Les instruments utilisés pour l'enregistrement ont des spécificités géographiques, constructives et organologiques différentes. Dans le cas des guimbardes en particulier, les variations de forme et d'esthétique, bien que n'affectant que rarement la sonorité, peuvent être très marquées selon les régions (et aujourd'hui, dans un contexte moins lié à la tradition, selon l'inspiration de chaque constructeur): en Europe, les exemplaires les plus massifs en termes de dimensions sont sans aucun doute ceux du sud de l'Italie et de la Sicile (par exemple, un marranzanu de Giacomo Tremoglie mesure 10 cm de long x 7,5 cm de large), tandis que parmi les plus petits, on trouve, par exemple, les modèles fabriqués dans les Carpates de l'Ukraine (par exemple, une drymba de Ivan Vandzhurak mesure 4,5 cm de long x 4 cm de large). Les anciens modèles industriels, ou artisanaux à grande échelle, comme ceux fabriqués en Autriche ou, à une certaine époque, dans les îles britanniques, étaient proposés sur le marché (peut-être plus pour des raisons de marketing que pour des besoins musicaux) dans différentes tailles. En revanche, le modèle fabriqué à Valsesia (et aujourd'hui excellemment reconstruit par Luca Boggio), bien que produit en grande quantité, était toujours petit avec des dimensions assez constantes (5,5 cm de long x 3 cm de large). Les instruments que nous utilisons pour interpréter les mélodies dans nos enregistrements, même s'il ne s'agit pas de reconstructions philologiques d'instruments anciens, sont grosso modo basés sur le modèle de la Valsesia en termes de taille et de sonorité, ou en tout cas sur un modèle générique et hypothétique "européen-continental". Comme nous l'avons déjà précisé dans le texte d'introduction, nous avons également mis en œuvre des instruments plus grands (parfois convenablement accordés avec de la cire d'abeille) accordés à l'octave inférieure. Ces derniers instruments sont davantage le produit de la créativité des fabricants de guimbarde d'aujourd'hui (et du goût des joueurs d'aujourd'hui).

La nomenclature de la guimbarde est au contraire un sujet très complexe qu'il n'est pas possible d'aborder en quelques lignes, mais il suffit de dire que l'instrument possède un nombre impressionnant de variantes et de sous-variantes dans presque toutes les langues et dialectes d'Europe (et du monde...), des termes qui souvent ne sont plus d'usage courant, ou dont le sens est désormais différent, en raison de la disparition de l'instrument même. Quant au nom scacciapensieri, devenu un nom standard en italien, il est apparu, avec quelques variantes (spassapensieri, cacapensieri, etc.), dans la sphère savante/académique au début du XVIe siècle.

Nous donnons ci-dessous un bref aperçu (non exhaustif, mais représentatif) des noms de la guimbarde dans les langues locales des zones représentées dans notre disque:
Vallée d'Aoste: *trompo* (langue Walser de Gressoney), *tsamporgne* (patois francoprovençal de la Vallée d'Aoste).
Piémont: *ribebba* / *ribeba* / *arbebola* (piémontais de la Valsesia), *trumpa* (langue Walser de Alagna Valsesia), *arbebo* / *aribebo* (langue occitane des vallées occitanes), *sanforgna* (piémontais du Monferrato), *ciamporgna* (piémontais).
Lombardie: *rebeba* (lombard de Bergame et de Brescia), *cinforgna* (lombard de Côme), *zanforgna* (lombard).
France (Provence): *fanfòrnia* (patois occitan de Nice), *champorgna* (patois occitan de Barcelonette), *guitarro* / *citaro* (patois occitan de Provence).
Suisse: *sinforgna* (langue romanche des Grisons), *rbaîrbe* (patois francoprovençal du canton du Jura), *trümpi* (suisse allemand du canton de Schwyz).

Les campanine sont un instrument d'origine bergamasque, utilisé par chaque sonneur de cloche pour étudier et mémoriser les airs qui seront ensuite joués sur le clavier du clocher. La technique particulière utilisée pour jouer les mélodies après l'étude des cloches est appelée suonare d'allegrezza: elle consiste à jouer les mélodies directement du haut du clocher, grâce à un clavier où chaque touche est reliée à la cloche individuelle. L'instrument ressemble à un xylophone avec un clavier en verre (comme dans le cas de cet enregistrement) et des résonateurs disposés selon une échelle majeure; dans les modèles plus récents, on utilise du laiton ou de l'aluminium à la place du verre traditionnel.

Les instruments de percussion utilisés comprennent à la fois des membranophones et des idiophones. Parmi les premiers, plusieurs types de tambours sur cadre à peau naturelle ont été joués. Les termes “tambour sur cadre sans cymbales” et “tamburello” désignent respectivement un instrument très basique sans hochets et un tambour avec cymbalettes du style de Messina, que nous avons utilisé pour les morceaux de musique ancienne. Dans certains morceaux, afin d’avoir une attaque plus décisive et de donner plus de couleur au son, nous avons préféré un tambour avec des cymbales et des tirettes externes frappé avec un battant en bois, qui est maintenant répandu en Europe de l’Est sous divers noms, tels que bębenek (Pologne), bubon (Ukraine), bubyns (Lettonie) et buben (Russie et Biélorussie). Ce mode d’interprétation semble également avoir eu des précédents dans d’autres régions d’Europe. Dans une pièce traditionnelle de Cogne, cet instrument, dont la structure n’est pas très différente de celle du tambour de Cogne, est joué avec la main, en respectant la technique locale, ce qui permet d’obtenir des sons très caractérisés.

En ce qui concerne les idiophones, nous avons principalement utilisé des claquettes formées de deux plaques de bois allongées ou de deux côtes d’animaux. Cet instrument, autrefois très répandu dans diverses traditions, peut prendre des noms spécifiques et des formes légèrement différentes selon les régions: pour en rester aux types joués dans ce disque, gnacchere en Toscane, terlèch dans la région de Bergame, tachenettes dans le Val d’Aoste et en Savoie, chlefele en Suisse alémanique. Aux claquettes s’ajoutent parfois des cuillères en métal ou en bois, un autre idiophone présent dans diverses traditions folkloriques, ainsi que la louche jouée avec un heurtoir, tandis que dans un cas, on a choisi le tamburello dei poveri, une paire de planches reliées par une corde et jouées avec une technique similaire au tamburello du Salento, dont l’origine est incertaine.

Les aérophones (flûte à bec) et les chordophones (luths pincés à manche long) ont également fait une petite apparition, ces deux types d’instrument étant aussi attestés dans les traditions d’Italie du Nord. Pour les premiers, on peut prendre l’exemple des flûtes et sifflets produits dans la vallée de Imagna, ou des flûtes à bec utilisées à des fins propédeutiques par les joueurs du piffero des Quattro Province. En ce qui concerne les instruments à cordes pincées, il convient de mentionner la présence à Bagolino, dans la vallée du Caffaro, d’une production locale historique d’instruments à cordes qui fournissait des instruments (chitarra battente et mandoline) aux joueurs du célèbre carnaval. Bien qu’il s’agisse d’un phénomène plus récent et d’une tendance plus artisanale et urbaine, des ensembles organisés de mandolines se sont constitués partout en Italie du Nord entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle, et la mandoline elle-même est devenue un instrument très répandu, même dans les zones rurales ou de montagne, comme en témoignent souvent les photographies d’époque.

Constructeurs des instruments utilisés: Luca Boggio, Bernard Lalanne-Cassou, Martin Oberta, Priit Moppel, Alexander Dernovoi, Yevhen Svatovsky, Andreas Schlütter, Edilio Vacca (guimbardes), luthier inconnu - école milanaise (mandoline), luthier inconnu - école athénienne (baglamàs), James D. Becker (low whistle), Valter Biella (campanine), Majid Karami (tambour sur cadre sans cymbales), Gianluca Carta (tamburello), Katarzyna Zedel (bębenek), Lionello Morandi (gnacchere), Röbi Kessler (chlefele et cuillères en bois), Guido Antoniotti (terlèch et tachenettes), Valerio Papa (tamburello dei poveri).

Les pistes ont été enregistrées les 14 et 15 septembre 2024 à Cene (Bergame) dans le studio de Jacopo Biffi. Le mastering a été réalisé entre janvier et février 2025 par Fabio Giannotti. Le livret a été écrit et corrigé par Alessandro Zolt, Federico Rossignoli, Lionello Morandi et Lorenzo D’Erasmo. Le graphisme est de Pelin İğdebeli. L’impression du disque et la distribution en ligne ont été assurées par SimulArte.

Remerciements
Merci à Jacopo Biffi, Fabio Giannotti et Pelin İğdebeli pour avoir rendu ce disque possible sur le plan physique, sonore et visuel. Nous remercions particulièrement Fabio Tricomi et la communauté italienne des joueurs de guimbarde, gardiens et au même temps participants actifs d’une précieuse tradition musicale. Merci à Valter Biella pour avoir partagé ses précieuses recherches et pour avoir fabriqué les campanine et à Luca Boggio, ainsi qu’à tous les fabricants de guimbarde qui continueront à donner une nouvelle vie à cet instrument.